



## Perspective

Actualité en histoire de l'art

2 | 2018  
Détruire

---

# Perdre son époque. La destruction des statues parisiennes et leur conservation au moyen de la photographie. Une relation dialectique ?

*Losing Their Time. The Destruction of Statues and Their Conservation Through Photography: A Dialectical Relationship?*

*Perdre son époque. Vom ‚Zerstören‘ der Pariser Statuen und dem Bewahren durch Fotografie. Ein dialektisches Verhältnis?*

*Perdere la sua epoca. La distruzione delle statue e la loro conservazione per mezzo della fotografia. Una relazione dialettica?*

*Perder su época. La destrucción de las estatuas y su conservación a través de la fotografía ¿Una relación dialéctica?*

**Beate Pittnauer**

Traducteur : Florence Rougerie

---



### Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/11998>

DOI : 10.4000/perspective.11998

ISSN : 2269-7721

### Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

### Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2018

Pagination : 247-256

ISSN : 1777-7852

### Référence électronique

Beate Pittnauer, « Perdre son époque. La destruction des statues parisiennes et leur conservation au moyen de la photographie. Une relation dialectique ? », *Perspective* [En ligne], 2 | 2018, mis en ligne le 30 juin 2019, consulté le 29 juillet 2019. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/11998> ; DOI : 10.4000/perspective.11998

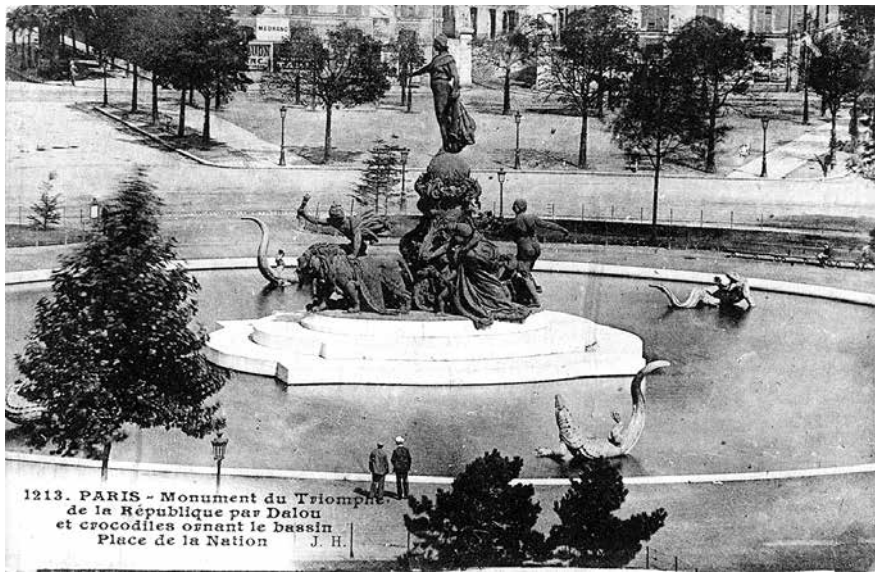
---

# **Perdre son époque. La destruction des statues parisiennes et leur conservation au moyen de la photographie. Une relation dialectique ?**

Beate Pittnauer

Les actes de destruction, dans la mesure toutefois où celui qui les commet ne les retourne pas contre lui-même, sont toujours destinés à des objets, à un vis-à-vis ou un environnement qui sont perçus comme une gêne. C'est dans le fait de se résoudre à un acte de destruction et dans l'intention de se débarrasser de ce qui gêne que Vilém Flusser identifie l'essence de toute action destructrice. En ce sens, il s'agit d'un geste de négation : « Il ne nie pas tant l'être-ainsi de l'objet, que l'objet en tant que tel, perçu comme une gêne<sup>1</sup>. » Dans sa *Théorie du geste* (1991), le philosophe des médias se penche sur le phénomène de la destruction d'un point de vue éthique. Mais comment traiter de l'éthique dans le cas d'une destruction occasionnée par la guerre, autrement dit lorsque ce sont des intérêts nationaux et des conflits idéologiques qui déclenchent une violence dépourvue de sens contre les humains et les objets ?

À l'époque de l'occupation allemande pendant la Seconde Guerre mondiale, de nombreux monuments et statues de l'espace public français furent démontés et fondus de manière systématique. L'étendue des pertes subies par le patrimoine national est énorme : selon certaines estimations des conservateurs, environ 1 700 statues furent détruites sur ordre du gouvernement de Vichy, dont plus de cent pour la seule capitale parisienne<sup>2</sup>. Le 11 octobre 1941, un décret est publié dans la presse parisienne, annonçant l'enlèvement de monuments, dans le but soi-disant de réinjecter les métaux dans le circuit de la production industrielle et agricole<sup>3</sup>. Ce programme conçu à grande échelle afin de récupérer des ressources de grande valeur servait en réalité une autre fin que celle de la revitalisation économique du pays. Car les métaux ainsi regagnés étaient directement livrés à l'Allemagne, afin de combler le manque de matières premières dans l'industrie de l'armement. Confronté aux hautes exigences de réparation de la force d'occupation, le gouvernement de Vichy voyait dans le gain ainsi espéré de métaux en premier lieu un facteur économique. Pourtant la campagne de « mobilisation des métaux » menée à travers tout le pays n'avait pas vu le jour sur une initiative allemande, mais constituait la réponse d'un gouvernement de Vichy louchant entre exigences de guerre et concessions. L'entrelacs complexe d'intérêts, dans lequel l'État français se mouvait nécessairement, conduisit à une politique de collaboration qui essayait de maintenir la propre prétention



1. Carte postale anonyme, *Le Monument du Triomphe de la République* (1899) par Aimé-Jules Dalou, avec son bassin et les monstres marins de Georges Gardet, installés en 1908 et supprimés en 1941, place de la Nation, à Paris (vers 1910).

à la souveraineté nationale, de répondre aux exigences de la force d'occupation et d'agir contre une attitude d'opposition croissante dans la population française.

Tandis que les causes politico-économiques et les motivations du programme ainsi lancé ont depuis lors bien été explorées, il n'y a en

proportion que peu d'études consacrées aux implications culturelles de la destruction de sculptures<sup>4</sup>. La relation à un patrimoine chargé d'histoire n'a été interrogée que de manière isolée du point de vue de sa perte, donc en considérant la valeur symbolique et émotionnelle de l'art public. Quelques études font exception, en particulier celles de Kirrily Freeman, Elizabeth Campbell Karlsgodt et Georges Poisson, en ce qu'elles éclairent les différentes façons dont l'opinion publique le percevait, en mettant l'accent sur différents axes de recherches<sup>5</sup>. Il en ressort que dans la population française, ce sont avant tout des communautés régionales qui se sont formées en opposition à l'adoption de cette loi, pour empêcher le démontage effectif de statues prises isolément. Pourtant, la situation à Paris se présentait sous un autre jour qu'en province. On peut expliquer le fait que les protestations s'exprimèrent moins ouvertement dans la capitale française par une culture du monument très répandue, sinon débordante sous la Troisième République (**fig. 1**). Depuis un certain temps déjà, une critique de la « statuomanie<sup>6</sup> » se faisait entendre au travers d'un débat contradictoire mêlant les arguments esthétiques et idéologiques. À l'occasion de celui-ci, on se plaignait avant tout d'un « anti-modernisme » des sculptures, dont la forme figurative-réaliste ou allégorique semblait obsolète. La voix du critique Frantz Jourdain illustre parfaitement cette tendance vers 1920 : « Les monuments plus ou moins commémoratifs ou apothéotiques dont la France moderne est infestée me causent une sorte de terreur angoissante. Rien n'a pu vaincre, ni même atténuer ce fléau [...] qui semble grandir de jour en jour<sup>7</sup> ». Sergiusz Michalski résume la situation reflétant les dernières années de la Troisième République comme suit : « C'était une république sans style officiel, une république sans républicains du monument<sup>8</sup>. » Et à la fin de l'année 1942, des partisans du programme de Vichy en appellent même

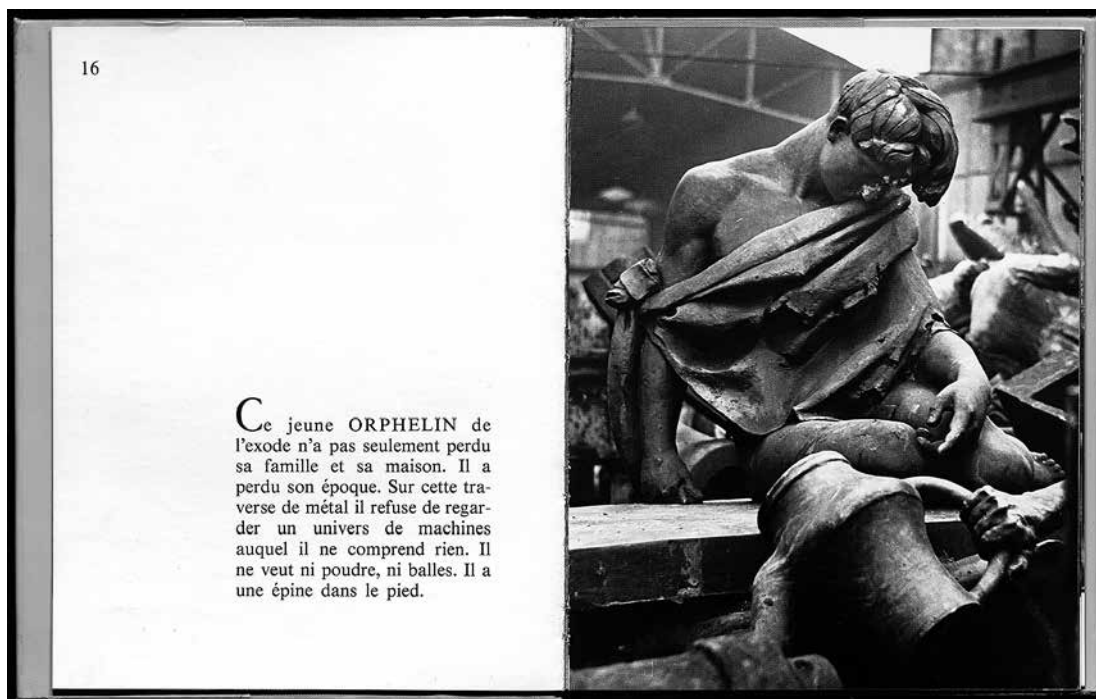
à un nouvel iconoclasme : « Les bronzes à la fonte. Les pierres et les marbres non pas au dépôt, mais sous le maillet, sous le rouleau des chemins de campagne. Déchaînons une vague d'iconoclastie<sup>9</sup>. »

C'est un fait établi que les actes iconoclastes émergent souvent dans le sillage d'un changement de régime ; ils correspondent à une démonstration de la propre prétention à l'exercice du pouvoir territorial, mais aussi à un signe d'humiliation de l'ennemi de guerre. À côté de la destruction matérielle, il s'agit essentiellement « de rompre avec la politique iconique et symbolique du régime qui vient d'être aboli<sup>10</sup> ». Sur le fond d'une telle appréciation, la destruction massive des sculptures et ainsi d'un patrimoine chargé d'histoire, représentent un « acte de destruction mémorielle<sup>11</sup> » sans précédent. Mais Freeman ne voit dans l'iconoclasme ni la cause ni le moteur de la campagne, qui fut guidée bien plus par le motif pragmatique que par l'intérêt économique<sup>12</sup>.

La discussion, esquissée ici dans ses grandes lignes, ne montre que trop clairement combien les débats au sujet de l'héritage culturel furent conduits de manière émotionnelle. Les négociations menées afin de déterminer quelles sculptures présentaient « un intérêt artistique ou historique<sup>13</sup> » pour reprendre les termes du décret de 1941 et lesquelles devaient être sauvegardées, reflétaient toujours aussi la conscience de la propre tradition. Cette controverse révèle la part importante que prend l'art public dans le processus de formation de l'identité nationale et régionale. Elle trahit avant tout la nature politique de la commémoration publique.

Un projet de livre en particulier, documentant la destruction des statues par des photographies, montre de quelle façon les artistes justement s'inscrivaient eux aussi dans ce discours mémoriel teinté d'idéologie et de politique. *La mort et les statues*<sup>14</sup>, ce livre d'artiste à quatre mains, publié

2. Jean Cocteau, Pierre Jahan, *La mort et les statues* (Paris, Éditions du Compas, 1946), Paris, Seghers 1977.



Ce jeune ORPHELIN de l'exode n'a pas seulement perdu sa famille et sa maison. Il a perdu son époque. Sur cette traverse de métal il refuse de regarder un univers de machines auquel il ne comprend rien. Il ne veut ni poudre, ni balles. Il a une épine dans le pied.

par Jean Cocteau et Pierre Jahan<sup>15</sup> (1946 ; **fig. 2**) constitue un document d'époque des plus singuliers<sup>16</sup> : « *La Mort et les statues* n'est pas un simple constat de la violence infligée au paysage urbain à travers toute la France durant cette période ; c'est l'expression unique en son genre de la mémoire culturelle française dans les années d'immédiat après-guerre<sup>17</sup>. » Cette remarquable quoique brève publication doit nous permettre d'éclairer l'acte de destruction en suivant la dialectique qui lui est propre. Ce faisant, à côté des événements historiques avérés, on mettra l'accent sur le rôle de la photographie comme un média qui fut dès l'origine associé à l'idée de « conservation ». Grâce au témoignage photographique de Jahan<sup>18</sup> et à la contribution littéraire de Cocteau<sup>19</sup>, on a pu sauvegarder la mémoire de ce sombre chapitre de l'histoire culturelle.

La documentation de Jahan coïncide avec la phase précoce de la première vague de mobilisation entre octobre 1941 et mai 1942, à laquelle succéda une seconde vague entre l'été 1942 et jusqu'en août 1944. Un matin de décembre 1941, le photographe est informé de la livraison de sculptures dans une fonderie de métal du 12<sup>e</sup> arrondissement. Il se rend sur les lieux pour documenter le processus de désassemblage des métaux sous un angle très personnel. Il en résulte une série de photographies en noir et blanc qui révèlent la violence exercée à l'encontre de l'effigie humaine et la réduction de celle-ci à un simple matériau. Cette série de Jahan ne sera cependant publiée que cinq ans plus tard, à l'initiative de Cocteau qui reconnaît le caractère brûlant de ces images. Cocteau fait précéder la série de photos d'une note manuscrite, ainsi que d'un bref incipit et il insère les photographies dans une narration qui parle de « perte, de barbarie, de la destruction de la culture<sup>20</sup> ». Avec une sélection de vingt planches sur la fonte de statues de grands hommes de la nation – Voltaire, Rousseau, Diderot, Condorcet, Marat –, le volume documente non seulement leur destruction matérielle, mais bien plus l'effacement de figures symboliques de la vie intellectuelle, de la démocratie, de la politique libérale et de la pensée progressiste.

L'appréciation particulière que Cocteau appose aux images de la période de l'Occupation, lorsqu'il les décrit comme « un exemple type de la beauté qu'un homme seul peut tirer d'un innombrable spectacle de laideur<sup>21</sup> », renvoie au problème de l'esthétisation de la « souffrance étrangère », que Susan Sontag discutera à l'exemple de la photographie de guerre comme une question éthique en soi<sup>22</sup>. Jahan exprime également de telles réserves à l'égard de sa propre série de photographies, qui représentent pour lui plutôt les « images d'une horreur toute abstraite et surréaliste<sup>23</sup> », au regard de la réalité de la guerre et de ses images traumatisantes. Mais pour Cocteau, c'est l'aptitude particulière de l'artiste à transformer la réalité qui justifie que l'on s'affronte aux thèmes de la destruction, de la violence et de la souffrance. La qualité artistique des images de Jahan se révélerait justement dans sa capacité à percevoir la réalité d'un point de vue inhabituel et à rendre visible une vérité cachée. À ce propos, Cocteau écrit :

Le métier de poète, métier qui ne s'apprend pas, consiste à placer les objets du monde visible, devenus invisibles par la gomme de l'habitude, dans une position insolite qui frappe le regard de l'âme et leur donne de la tragédie. Il s'agira donc de compromettre la réalité, de la prendre en défaut, de l'inonder de lumière à l'improviste et de l'obliger à dire ce qu'elle cache. [...] Un appareil de photographie n'est autre chose que le troisième œil de l'homme qui l'emploie<sup>24</sup>.

Cette métaphore de la photographie comme « troisième œil » employée par Cocteau laisse transparaître un « supplément » de visibilité. C'est pourquoi, en gardant un œil sur la dimension de critique culturelle des images, il faut se demander de quelle manière justement, au-delà de l'aspect purement matériel, c'est aussi une part d'invisible, voire d'indicible de la destruction qui est donné à voir et à entendre ici.



De ce point de vue, la contribution de Cocteau joue un rôle tout à fait essentiel, dans la mesure où il place en vis-à-vis du réalisme documentaire des images un commentaire historique teinté de subjectivité. Bien au-delà des événements concrets de l'année 1941, son texte parle du déclin civilisationnel d'une culture et laisse

s'entrechoquer les contradictions entre les époques et leurs acteurs politiques de manière irréconciliable. La mise en images du « destin » de ces sculptures, qui semblent être moins des œuvres d'arts d'époques passées que des individus susceptibles d'être blessés dans leur chair<sup>25</sup>, donne l'occasion à Cocteau de poser la question lourde de portée de l'avenir de la France une fois la guerre terminée. Comme Kathryn Brown l'expose dans son analyse, les sculptures deviennent dans leur destruction des symboles de cette

3. Pierre Jahan, *Pilon au-dessus de la statue du marquis de Condorcet par Jacques Perrin*, 1941, Paris, dans l'album-maquette de *La mort et les statues*, Paris, 1946, musée Carnavalet, PH331-4.



4. Pierre Jahan, *La statue du marquis de Condorcet* par Jacques Perrin, 1941, Paris, dans l'album-maquette de *La mort et les statues*, Paris, 1946, musée Carnavalet, PH331-4.

perte irrémédiable<sup>26</sup>. Ainsi, Jean-Paul Marat, le héros du Paris révolutionnaire meurt-il une seconde fois avec l'image de son buste fracassé, la statue jetée à terre du marquis de Condorcet (**fig. 3, 4**) donne-t-elle à voir la fin d'une pensée libérale des Lumières et, avec Léon Gambetta, c'est l'incarnation des idéaux républicains-libéraux qui se dissout littéralement dans le néant.

Tandis que Cocteau exprime le fait qu'avec la destruction de ces sculptures, c'est aussi la tradition de la France de gauche, son héritage révolutionnaire et éclairé qui sont détruits *in effigie*, il décrit par ailleurs également la souffrance du peuple français sous une force d'occupation restrictive, ainsi que l'infamie de la défaite militaire. L'une des images les plus marquantes de la perte de la tradition et de l'identité nationale est la photographie de l'orphelin (**fig. 2**), qui devient le symbole de l'exode de 1940 : « Ce jeune ORPHELIN de l'exode n'a pas seulement perdu sa famille et sa maison. Il a perdu son époque<sup>27</sup>. » Cocteau place au-dessus du reste la question du caractère inconcevable de la guerre et de la

portée d'une politique franco-allemande de collaboration. Cocteau retranscrit la relation ambivalente de la France à la force d'occupation dans la figure de l'androgyn, qu'il représente comme victime d'un acte de violence : « Qui avait intérêt à le perdre, à lui broyer les seins, les cuisses, à l'éventrer jusqu'à l'âme<sup>28</sup> ? » Cocteau donne lui-même la réponse : « L'Allemagne écrasait, cassait et fondait nos statues<sup>29</sup> ». Comme de nombreuses recherches l'ont montré, cette réponse ne s'est pas avérée exacte d'un point de vue historique. Freeman et Brown reconnaissent en elle cependant une interprétation typique de la culture mémorielle et de l'historiographie des « années noires », qui permet de réduire, sinon de refouler la part de responsabilité du régime de Vichy dans les événements : « Tout en commémorant la perte de patrimoine subie par la France aux mains des forces d'occupation, les mots de Cocteau n'en contribuent pas moins à la création du mythe "résistantieliste" qui prit place immédiatement après la guerre<sup>30</sup>. »

Même si Cocteau, au moment où il écrit, ne peut avoir les moyens de reconnaître le degré d'implication du régime de Vichy dans la planification et l'exécution de cette campagne, la note dominante du livre correspond à l'atmosphère générale de l'après-guerre, qui tend à minimiser la participation politique de la France. Freeman dresse, au regard du travail de mise au jour historique, le tableau d'interprétations divergentes, dans lesquelles les mythes d'un révisionnisme culturel du côté du régime de Vichy et d'une initiative purement allemande se sont inscrits de manière tenace : « Paradoxalement, la campagne a été traitée comme un programme de révisionnisme culturel de la part du régime de Vichy, mais également comme une initiative purement allemande [...]. La mémoire collective française des "années noires" [...] a alterné entre des mythologies rivales et contradictoires, et a fait l'objet à la fois d'obsession et d'indifférence, de scandale et de silence<sup>31</sup>. » Bien que les événements de ces années-là ne soient pas traités d'un point de vue exclusivement

national, dans *La mort et les statues*, se pose avant tout la question de la responsabilité politique pour Cocteau lui-même. En tant qu'écrivain, auteur de théâtre et metteur en scène de renom, celui-ci s'était vu, depuis le début des années 1940, visé par des attaques massives de la presse de droite et progressivement limité dans son travail artistique par la censure. Les relations qu'il entretenait avec des personnalités francophiles de haut-rang de la force d'occupation allemande dans l'intention d'assouplir les restrictions émises à son encontre, ainsi que l'expression publique de sa solidarité avec son ami le sculpteur allemand Arno Breker portèrent durablement préjudice à sa renommée. En ce qui concerne l'implication politique de l'artiste, Kathryn Brown dans son argumentation parvient à la conclusion selon laquelle la participation de Cocteau au projet de livre commun résulte également de la volonté personnelle de réhabiliter son propre éthos d'artiste. Dans cette mesure, l'adhésion à la culture française qu'il y exprime sans retenue doit être interprétée comme un correctif à son engagement précédent, censément collaborationniste, par lequel sa loyauté politique avait été mise en cause.

De même que tout processus de remémoration ne revêt pas uniquement un caractère de reconstitution, mais aussi de construction, ce sont des processus de formation et de transformation de l'histoire remémorée qui sont rendus visibles dans *La mort et les statues*. Les expériences individuelles, de même que les espoirs et les peurs de l'auteur, percent à travers les entrelacs de l'histoire ; ils constituent dans les représentations médiales que sont le texte et la photographie un récit, dans lequel les faits et la fiction se mélangent et ouvrent à une dimension prospective<sup>32</sup>. Il est possible de décrire les effets de leur interaction médiale grâce au concept transdisciplinaire d'« intermédialité » qui prolonge les traditionnels *Interart Studies* sous d'autres auspices<sup>33</sup>. Par rapport à cette étude de cas précise, il est intéressant de noter que Jürgen E. Müller, dans le contexte de son historiographie des médias, discute cette approche de la recherche sur l'« intermédialité » comme un concept insuffisamment défini, dans la mesure où sa pertinence en ce qui concerne les pratiques institutionnelles et sociales n'a été que très peu interrogée. C'est pourquoi la « *sociabilité* de l'intermédialité<sup>34</sup> » représente un desiderata pour la recherche de demain :

Elle [la notion d'intermédialité] est donc à lier non seulement à des pratiques médiatiques et artistiques et à leurs influences sur les processus de production de sens d'un public historique, mais aussi à des pratiques *sociales et institutionnelles*. La *sociabilité* de l'intermédialité serait donc un des facteurs cruciaux à explorer<sup>35</sup>.

Une telle perspective attire l'attention dans le cadre d'une analyse approfondie du livre d'artiste sur les processus intermédiaires à l'œuvre entre les aspects matériels<sup>36</sup> et les produits médiaux dans leur interaction avec l'imaginaire collectif<sup>37</sup> et les contextes socio-politiques dans lesquels ils s'inscrivent.

De ce point de vue, la signification de *La mort et les statues* ne peut seulement être mesurée à l'aune de la valeur documentaire. Bien plus, on peut en tirer des conclusions quant à la manière dont texte et photographie en tant que médias de la mémoire collective<sup>38</sup> agissent dans le processus de formation de l'identité tant individuelle que socio-culturelle<sup>39</sup>. Bien qu'il ait été publié dans le climat politique de l'immédiat après-guerre, on a pu cependant constater un processus dialectique si l'on considère la réception ultérieure de cet opus : « Bien qu'attestant de la destruction du patrimoine national, le livre a également contribué à sa préservation dans l'imaginaire social<sup>40</sup>. » L'image photographique y prend certes une fonction testimoniale ; cependant, la relation créatrice et créative de Cocteau avec la matière des images documentaires se révèle justement dans sa façon de jouer avec l'évidence du visible<sup>41</sup>. C'est aussi l'intention manifeste d'impliquer le spectateur de manière émotionnelle que Brown dénonce comme



stratégie artistique, qui donne la possibilité de faire l'expérience de l'image documentaire comme « événement affectif<sup>42</sup> ». En lien avec le thème de l'institutionnalisation de la « mémoire », Sontag a mis l'accent sur la signification des images photographiques pour la mémoire collective, comprise comme un consensus commun : « Celui qui veut assurer la permanence de la mémoire doit inévitablement faire face à la tâche de renouveler constamment la mémoire, de créer sans cesse de nouveaux souvenirs – avant tout à l'aide de photos marquantes<sup>43</sup>. » Mais cela implique également un processus de description et de réécriture, au cours duquel le médium de la photographie se trouve plus souvent qu'à son tour porteur d'une « nouvelle » idéologie.

Ce texte a été traduit de l'allemand  
par Florence Rougerie.

### Beate Pittnauer

Beate Pittnauer est boursière du *Graduierten kolleg* « Das fotografische Dispositiv » (DFG) de la Hochschule für Bildende Künste Braunschweig. Son projet de recherche actuel consiste à examiner les récits médiatiques du point de vue de la culture de la mémoire à l'époque de la « photographie humaniste ». Elle a été commissaire de projets d'exposition sur la photographie et le modernisme classique, plus récemment au Westfälisches Landesmuseum à Münster.

### NOTES

1. Vilém Flusser, « Die Geste des Zerstörens » (1991), dans *Gesten. Versuch einer Phänomenologie*, Francfort-sur-le-Main, Fischer, 1997, p. 79-85, ici p. 80.
2. Selon Freeman, il s'agirait de 1 527 à 1 750 sculptures détruites. On trouve également une estimation statistique de la mobilisation des métaux en fonction de leur répartition géographique mais aussi d'un point de vue quantitatif entre les différents départements de la France occupée et de la zone libre chez Kirrily Freeman, *Bronzes to Bullets. Vichy and the Destruction of French Public Statuary, 1941–1944*, Stanford, Stanford University Press, 2009, ici p. 1.

3. Voir la « Loi du 11 octobre 1941 relative à l'enlèvement des statues et monuments métalliques en vue de la refonte (n° 4291) », dans *Journal officiel de l'État Français*, 15 octobre 1941, p. 4440, dont le texte est reproduit ci-après : « Art. 1er. – Il sera procédé à l'enlèvement des statues et monuments en alliages cuivreux sis dans les lieux publics et dans les locaux administratifs, qui ne présentent pas un intérêt artistique ou historique », fait à Vichy, le 11 octobre 1941, signé par le maréchal Philippe Pétain et les ministres secrétaires d'État responsables à l'Économie nationale et aux Finances, à l'Intérieur, à l'Éducation nationale et à la Jeunesse ainsi qu'à la Production industrielle.

4. Parmi de très nombreux ouvrages, citons notamment : Yvon Bizardel, « Les statues parisiennes fondues sous l'Occupation (1940-1944) », dans *Gazette des Beaux-Arts*, 6<sup>e</sup> Période, tome 83, mars 1974, p. 129-148 ; Jean Adhemar, « Les statues parisiennes de Grands Hommes », dans *Gazette des Beaux-Arts*, 6<sup>e</sup> Période, tome 83, mars 1974, p. 149-152 ; June Ellen Hargrove, *The Statues of Paris. An Open-Air Pantheon*, New York / Paris, Vendôme Press, 1989.

5. Freeman, 2009, cité n. 2 ; Elizabeth Campbell Karlsgodt, « Recycling French Heroes. The Destruction of Bronze Statues under the Vichy Regime », dans *French Historical Studies*, tome 29, n° 1, hiver 2006, p. 143-181 ; ainsi qu'une étude de cas au sujet de Chambéry,

voir Georges Poisson, « Le sort des statues de bronze parisiennes sous l'occupation allemande, 1940-1944 », dans Isabelle Derens et al. (dir.), *Paris et Île-de-France. Mémoires publ. par la Fédération des Sociétés Historiques et Archéologiques de Paris et de l'Île-de-France*, tome 47, n° 2, 1996, p. 165-310. Voir également Kirrily Freeman, « The Battle for Bronze. Conflict and Contradiction in Vichy Cultural Policy », dans *Nottingham French Studies*, tome 44, n° 1, printemps 2005, p. 50-65 ; Kirrily Freeman, « "Pedestals dedicated to Absence". The Symbolic Impact of the Wartime Destruction of French Bronze Statuary », dans Patricia M. E. Lorcin, Daniel Brewer (dir.), *France and its Spaces of War. Experience, Memory, Image*, New York, Palgrave Macmillan 2009, p. 163-178.

6. Voir Maurice Agulhon, « La "statuomanie" et l'histoire », dans *Ethnologie française*, tome 8, n° 2-3, 1978, p. 145-172.

7. Frantz Jourdain, « Monuments de la réformation à Genève », dans *L'Amour de l'Art*, n° 2, 1921, p. 73-75, ici p. 73, cité par Freeman, 2009, cité n. 2, p. 124.

8. Sergiusz Michalski, « Die Pariser Denkmäler der III. Republik und die Surrealisten », dans Werner Hofmann, Martin Warnke (dir.), *Idea, Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle*, n° VII, 1988, p. 91-107, ici p. 104.

9. Pierre Dominique, « Les faux dieux », dans *Candide*, 19 novembre 1942, p. 1.

10. Uwe Fleckner, « Aus dem Gedächtnis verbannt. Funktion und Ästhetik zerstörter Bildnisse », dans Uwe Fleckner, Maïke Steinkamp, Hendrik Ziegler (dir.), *Der Sturm der Bilder. Zerstörte und zerstörende Kunst von der Antike bis in die Gegenwart*, Berlin, Akademie Verlag (Mnemosyne. Schriften des Internationalen Warburg-Kollegs), 2011, p. 15-33, ici p. 20.

11. Fleckner, 2011, cité n. 10, p. 26.

12. « In many cases [...] political considerations spared monuments from destruction, but iconoclasm was neither the driving force nor the *raison d'être* of this campaign », Freeman, 2009, cité n. 2, p. 186-187, sur la question de l'iconoclisme voir notamment le chapitre VI, p. 180-187.

13. Voir note 3.

14. Jean Cocteau, *La mort et les statues. Photographies de Pierre Jahan*, Paris, Seghers, 1977 [éd. orig. : Paris, Éditions du Compas, 1946]. Le musée Carnavalet conserve un « album photographique » avec un portfolio contenant des textes, des reproductions et des photos non reproduites de Jahan, ainsi qu'un premier manuscrit de la main de Cocteau accompagné d'épreuves (numéro d'inventaire PH331).

15. Après que Pierre Jahan (1909-2003) a participé en photographe amateur à des expositions internationales, il travailla à partir du début des années 1930 pour la presse illustrée (*Plaisir de France*, *L'Illustration*, *L'Instantané*) et fut actif dans les différentes filières de la photographie professionnelle comme la photographie de mode, publicitaire et industrielle. À côté de son activité de journalisme photo, Jahan représentait l'aspiration à une photographie résolument artistique, il fut membre de l'association de photographes Rectangle (1936-1945) ainsi que du Groupe des XV (1946-1957) et il s'engagea en outre à partir de 1945

pour la défense du droit d'auteur des photographes. Les photos de Jahan de Paris sous l'Occupation et à la Libération témoignent également d'un regard politique. Sa succession photographique, composée de plus de 2 500 tirages uniques est consultable via la page d'accueil de l'agence de photos Roger-Viollet, qui représente également les droits de l'artiste.

16. Plus généralement au sujet des livres de photographies ayant pour objet principal Paris, voir Hans-Michael Koetzle (dir.), *Eyes on Paris. Paris im Fotobuch 1890 bis heute*, cat. exp. (Hambourg, Haus der Photographie, Deichtorhallen Hamburg, 2011-2012), Munich, Hirmer, 2011 (on y trouve également *La mort et les statues*, p. 184-187).

17. « *La Mort et les statues* is not merely a statement about the violence done to urban landscapes throughout France during this period ; it is a unique expression of French cultural memory in the years immediately after the Second World War », Kathryn Brown, « Remembering the Occupation. *La mort et les statues* by Pierre Jahan and Jean Cocteau », dans *Forum for Modern Language Studies. The journal of Literary, Cultural and Linguistic Studies from the Middle Ages to the Present*, tome 49, n° 3, juillet 2013, p. 286-299, ici p. 287.

18. L'Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC) conserve les archives Pierre Jahan avec sa succession artistique très riche, qui comprend des photographies, des dessins, des coupures de presse et de nombreuses maquettes de ses publications ([www.imec-archives.com](http://www.imec-archives.com)).

19. La succession de Cocteau est consultable dans les archives aussi bien publiques que privées : la Bibliothèque historique de la Ville de Paris rassemble essentiellement des manuscrits, des photographies et des dessins ; à la Bibliothèque nationale de France (département des Estampes et département des Manuscrits occidentaux), on peut consulter principalement sa correspondance, en plus de photographies. La Collection Stéphane Dermit, également localisée à Paris, comprend plus de 3 000 pièces d'archives majoritairement issues de l'œuvre picturale de Cocteau.

20. Garry Badger, Martin Parr, *The Photobook. A history*, Londres / New York, Phaidon, 2004, vol. 1, p. 194.

21. Voir la note manuscrite en fac-similé de Cocteau (1946), 1977, cité n. 14, non paginé.

22. Voir Susan Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, Francfort-sur-le-Main, Fischer-Taschenbuch-Verlag, 2013 [éd. orig. : *Regarding the Pain of Others*, Londres, Penguin Books, 2003].

23. Cocteau (1946) 1977, cité n. 14, p. 58.

24. Cocteau (1946) 1977, cité n. 14, p. 11-12.

25. À propos du motif de la statue animée voir Christian Sauer, « Ne pas réveiller, s.v.p. ! Ou les propriétés mystérieuses du marbre. Le motif de la statue animée chez Jean Cocteau », dans *La Revue des lettres modernes, Jean Cocteau, Création et Intermédialité*, vol. 2018-4, n° 8, p. 37-55.

26. Voir Brown, 2013, cité n. 17, p. 291.

27. Cocteau (1946) 1977, cité n. 14, p. 16.

28. Cocteau (1946) 1977, cité n. 14, p. 26.

29. Cocteau (1946) 1977, cité n. 14, p. 12.

30. « While commemorating the loss of patrimony suffered by France at the hands of the occupying forces, Cocteau's words nevertheless contribute to the "resistantist" myth-making that took place immediately after the war. » Brown, 2013, cité n. 17, p. 292.

31. « Paradoxically, the campaign has been treated as a program of cultural revisionism by the Vichy regime, but also as a purely German initiative [...]. French collective memory of the "dark years" [...] has shifted between conflicting and rival mythologies, and has been the object both of obsession and indifference, scandal and silence. » Freeman, 2009, cité n. 2, p. 171.

32. Voir Brown, 2013, cité n. 17, p. 296.

33. Sur le développement de la recherche sur l'intermédialité dans le contexte d'une définition de la discipline en transformation ainsi que d'une émergence de nouvelles formes d'expression artistique et médiale, voir Claus Clüver, « Intermediality and Interarts Studies », dans Jens Arvidson, Mikael Askander, Jørgen Bruhn, Heidrun Führer (dir.), *Changing Borders. Contemporary Positions in Intermediality*, Lund, Intermedia Studies Press, 2007, p. 19-37. Voir également, du même auteur, « On Intersemiotic Transposition », dans *Poetics Today*, vol. 10, n° 1, 1989, p. 55-90 ; de même que « Inter textus / inter artes / inter media », dans Monika Schmitz-Emans, Uwe Lindemann (dir.), *Komparatistik 2000/2001. Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft*, Heidelberg, Synchron Wissenschaftsverlag, 2001, p. 14-50. Sur le débat théorique du concept d'intermédialité voir également Thomas Eicher, Ulf Beckmann (dir.), *Intermedialität. Vom Bild zum Text*, Bielefeld, Aisthesis, 1994 ; Jürgen E. Müller, « Intermedialität als poetologisches und medientheoretisches Konzept. Einige Reflexionen zu dessen Geschichte », dans Jörg Helbig (dir.), *Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets*, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 1998, p. 31-40 ; Werner Wolf, « Intermedialität. Ein weites Feld und eine Herausforderung für die Literaturwissenschaft », dans Herbert Foltinek, Christoph Leitgeb (dir.), *Literaturwissenschaft: intermedial – interdisziplinär*, Vienne, Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2002, p. 163-192. Sur la question de la différenciation conceptuelle voir Jens Schröter, « Intermedialität. Facetten und Probleme eines aktuellen medienwissenschaftlichen Begriffs », dans *montage/av*, vol. 7, n° 2, 1998, p. 129-154.

34. Jürgen E. Müller, « Vers l'intermédialité : histoires, positions et options d'un axe de pertinence », dans *Médiamorphoses. L'identité des médias en question*, n° 16, avril 2006, p. 99-110, ici p. 99.

35. Voir la note 34.

36. À propos de l'interaction entre la matérialité et l'iconicité dans une perspective théorique et d'histoire des médias, voir Marcel Finke, Mark A. Halawa (dir.), *Materialität und Bildlichkeit. Visuelle Artefakte zwischen Aisthesis und Semiosis*, Berlin, Kadmos, 2012.

37. Au sujet de la fonction de l'« imaginaire » comme dimension créatrice dans la construction d'une réalité sociale, voir Cornelius Castoriadis, *Gesellschaft als imaginäre Konstruktion. Entwurf einer politischen*

*Philosophie*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1990. À propos des esquisses philosophiques de l'« imaginaire », voir Jean-Paul Sartre, *L'imaginaire : psychologie phénoménologique de l'imagination*, Paris, Gallimard, 1940. D'un point de vue de la théorie de la littérature, voir Wolfgang Iser, *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1991.

38. Voir Jens Ruchatz, « Fotografische Gedächtnisse. Ein Panorama medienwissenschaftlicher Fragestellungen », dans Astrid Erll, Ansgar Nünning (dir.), *Medien des kollektiven Gedächtnisses. Konstruktivität. Historizität. Kulturspezifität*, Berlin / New York, Walter de Gruyter, 2004, p. 83-105.

39. Voir Jürgen E. Müller, « Kontexte, Macht und Medien. Zur geschichts- und identitätsbildenden Funktion intermedialer Praxen », dans Peter Klotz, Paul Portmann-Tselikas, Georg Weidacher (dir.), *Text-Zeichen und Kon-Texte. Studien zur soziokulturellen Konstellation literalen Handelns*, Tübingen, Narr, 2010, p. 283-300.

40. « Although testifying to the destruction of national patrimony, the book also contributed indirectly to its preservation in the social imaginary. » Brown, 2013, cité n. 17, p. 296.

41. Voir Christa Blümlinger, « Das Imaginaire des dokumentarischen Bildes », dans *montage/av*, vol. 7, n° 2, 1998, p. 91-104.

42. Susanne Knaller, *Die Realität der Kunst. Programme und Theorien zu Literatur, Kunst und Fotografie seit 1700*, Paderborn, Verlag Wilhelm Fink, 2015, p. 112.

43. Sontag (2003) 2013, citée n. 22, p. 101.